

FUNDAR EL ESTADO/NARRAR LA NACIÓN
(*VENEZUELA HEROICA* DE EDUARDO BLANCO)

POR

BEATRIZ GONZÁLEZ STEPHAN
Universidad Simón Bolívar, Venezuela

Desde el Chimborazo, Bolívar contempla la patria suramericana redimida y la república fundada; desde el Ávila que humillado abre paso a la locomotora triunfante, Guzmán Blanco proclama la paz, el progreso y la prosperidad de Venezuela.

Discurso del General Morton de Kératry en la inauguración del ferrocarril Caracas-La Guaira, 1883.

La clase intelectual y culta está así desacreditada y como aniquilada por ese servilismo vergonzoso, a tal extremo que se mira ya con justificada desconfianza a los literatos (...) Los jefes de renombre se rodean de literatos en desgracia. Los mantienen, por su audacia y sus medios de fuerza, en su posición de riqueza fugaz: los literatos les pagan dando apariencia y forma de legalidad a las voluntades del amo.

José Martí, "Viaje a Venezuela", 1881

El 27 de abril de 1870 —lo que las fiestas patrias acuñarán como la "Revolución de Abril"— transformará el estilo de vida de los venezolanos aún para ese entonces anclado en la modorra de los tiempos coloniales, por el vértigo de la ciudad moderna, llena de plazas, teatros, óperas, luz eléctrica, tranvías, teléfonos, cafés, pero de manera muy particular, por el carácter celebratorio que le dará el guzmanato (1870-1888) a la vida nacional. Caracas será una larga fiesta: ahora el año se llena de un rosario de fechas conmemorativas; cada ocasión era oportuna para hacer una celebración en grande: en la víspera del Centenario del Natalicio del Libertador se descorchan nueve mil botellas de Champaña en la Plaza del Cuartel San Carlos, y durante el acto central del 24 de julio se regaron más de cien mil rosas desde la Catedral hasta el Panteón Nacional, detalles que se reproducen incansablemente durante los diez y ocho años de autocracia guzmancista, sin olvidar los magníficos banquetes donde los bocadillos de caviar y ostiones y los *Domaine Guerrit* alcanzaban para miles de convidados, en medio de arias cantadas por las divas más afamadas de la metrópoli francesa, oportunamente interrumpidas por las ovaciones al General Antonio Guzmán Blanco (Castellanos). Banderas, flores, himnos, fuegos artificiales, toques de campana y salvas de artillería enmarcan cualquier inauguración edilicia o estatuaria, como el simple

traslado del Presidente desde su residencia de Macuto a Caracas: el ceremonial de la misa se transfirió a la magnificación de la persona de Guzmán Blanco; la Última Cena es reemplazada por retratos de Bolívar/Guzmán que empiezan a tapizar profusamente salones de baile, teatros, aulas escolares, iglesias, patios de elegantes casas caraqueñas.

Una compleja red de prácticas simbólicas —entre sí bien orquestadas además de oportunas— fueron la bisagra más sensible sobre la cual se levantó y consolidó el Estado guzmancista, donde su éxito descansó en la hábil combinación de elementos del progreso material (sistema de comunicaciones, obras sanitarias, mercados, mataderos, hospitales, escuelas, edificios públicos, comercios) con otros más ligados a satisfacer la imaginación y el ocio. Guzmán Blanco entendió rápidamente —y ahí uno de los puntos claves de su modernidad— la función política y social —es decir, también material— de las artes plásticas, de las escénicas y, especialmente, de las bellas letras. Conformar la nación era básicamente un agenciamiento militar (de allí la inminencia de la construcción de cuarteles en zonas álgidas y visibles) y, en segundo término, darle prioridad al ornato público, destinando presupuestos nada desestimables para la contratación de arquitectos, pintores, escultores, músicos y poetas, para la creación de todo un cuerpo de imágenes y representaciones que no sólo direccionaran el patrimonio simbólico de la nación, sino que coadyuvaran a la proyección de un gobierno fuerte, estable y, sobre todo, con inmensas riquezas para ofrecerse como país apetecible a la inversión extranjera (Rosas Marcano; Caraballo; Baczko; Silva Beauregard).

Para una república relativamente reciente, con un pasado conflictivo o al menos desarticulado para los nuevos sectores que salían triunfantes de las más recientes guerras civiles y que apostaban a ser el relevo hegemónico en el poder político, era tarea urgente crear una plataforma que proyectara la imagen de una nación acendrada, tanto en sus tradiciones como en obras de la más sofisticada ingeniería. Los compromisos con la modernización radicalizaron en muchas áreas de la vida social un corte abrupto con arraigadas costumbres hispánicas, introduciendo estilos, modas y consumos de la Europa industrial, lo que implicó la liquidación de un pasado señorial de larga data y la emergencia de un peligroso vacío en el campo de las representaciones colectivas. La burguesía, que propició el Estado guzmancista, utilizó todos los resortes y condiciones de los tiempos modernos (la alfabetización, la prensa, la daguerrotipia, son algunos de ellos) para *inventar* una tradición acorde con sus necesidades de aparecer como el sujeto incuestionable del poder: como todo recién llegado, debía fabricar una tradición que pareciera “nacional”, que pareciera “antigua”, y lo suficientemente carismática para estimular el sentimiento de cohesión intergrupal y adhesión incondicional en torno a un jefe capaz de centralizar afectiva e imaginariamente esa comunidad social, que hasta esa fecha había vivido dividida por guerras civiles, sublevaciones caudillistas, pugnas partidarias (Hobsbawn y Ranger, *The Invention of Tradition*). El Padre de la Patria (severo y generoso a la vez) había que inventarlo en cuerpo y alma.¹ La genealogía le daba espesor a ese presente ávido de

¹ El guzmanato a lo largo de sus casi dos décadas erigió un frenético culto en torno a la figura de Simón Bolívar, aprovechando para ello cualquier fecha. Así se celebró sistemáticamente cada año el onomástico el 28 de octubre, el natalicio el 24 de julio; los 31 de diciembre era obligado recibir el año en la Plaza Bolívar embellecida a partir de 1874 con la estatua ecuestre de Bolívar. Dentro de la afición

novedades y presto a enterrar hábitos arcaicos. La tradición inventada para el nuevo Estado nacional también debía ser novedosa, como el giro civilizado y no menos apoteósico que tomaron los carnavales durante el guzmanato.² En otras palabras, el contexto que produce esa tradición la pide espectacular, altisonante, con los mismos aires monumentalistas de las demás prácticas culturales oficiales.

Las antiguas clases del patriciado no se planteaban ese problema. Tenían una aquilatada tradición. La invención de tradiciones es un fenómeno de la modernidad, de la burguesía que toma en sus manos la formación de las naciones (Cannadine). La competencia en esta nueva economía de mercado —y puntualmente para los países de la América Latina a fines del siglo XIX— exigió que muchos estados nacionales interesados en entrar en este juego disfrazaran con la hipertrofia de símbolos y rituales estatales la oferta de sus recursos naturales.

El Estado en este período se convirtió en el principal mecenas del arte y en el editor más poderoso. Contar con el apoyo de Guzmán Blanco era tener buena parte de la carrera ganada, pues permitía publicar, ganar concursos y obtener encargos o becas. Mariano Picón Salas ha comparado la situación de los artistas y escritores de esta época de los “césares democráticos” a la de los letrados chinos al servicio de Gengis Kan. La función del artista no fue solamente de participación en el “coro de la adoración perpetua”, como se llamaba burlescamente al grupo de intelectuales y políticos con vocación adulatoria que rodeó al caudillo, sino que en sus manos estaba la construcción de la iconografía del universo simbólico de la sociedad civil: reemplazar los símbolos religiosos por los seculares de la Patria, los Héroes, la Historia, el Pueblo, los Hombres notables (Silva Beaugard). “La Firma del Acta de Independencia”, “La Batalla de Carabobo” de Martín Tovar y Tovar, “La Muerte de Girardot en Bárbula” de Cristóbal Rojas, “La Entrevista de Bolívar y Sucre en el desaguadero de Los Andes” de Manuel Otero son algunas muestras de los monumentales cuadros que decoran los principales edificios públicos, sin contar con las innumerables odas y poemas épicos dedicados a Bolívar y a los héroes muertos que se escribieron y galardonaron para consagrar indirectamente al Ilustre Americano.³

que van cobrando las honras fúnebres, en 1876 más de 40 restos, entre ellos los de Bolívar, son trasladados al Panteón Nacional. A partir de 1872 el padre de Guzmán Blanco, don Antonio Leocadio Guzmán, lleva puesta al cinto la espada del Libertador. En 1872, la que fuera ama de crianza de Simón, la Negra Matea, con 110 años, es consagrada en vivo como fetiche viviente. Todo para culminar en 1883, el Centenario, donde las 52 semanas del año no dejan de ver fiestas e inauguraciones de toda índole para revivir la memoria de Bolívar.

² El carácter de los carnavales sufrió un cambio notable en esta época. De la sensibilidad bárbara —donde la violencia de aguas servidas y desperdicios inundaban las calles— a una modernidad civilizada —con carrozas, flores y bombones—, se canalizó la tradición popular para re-orientar estas fiestas hacia un fin demagógico. Se ofrecían banquetes, saraos, bailes de disfraces y hasta moneditas de oro llovían del cielo (Rosas Marcano). La dulcificación de las costumbres prefirió la máscara a los huevos podridos.

³ Si bien la literatura se puso de moda porque todos se pusieron a escribir, particularmente el Estado propició un tipo de poesía apologética que celebró el personalismo (la figura del genio fue muy acariciada) tanto de los héroes como del mismo Guzmán Blanco. La oda y el poema épico se prestaron para elaborar la matriz del nacionalismo simbólico. “Oda al Ilustre Americano” (1874) de Eduardo

Una sensibilidad inclinada por las escenografías vistosas —para no decir de mal gusto—, prontas a llevar sobre las tablas cualquier dramatización de personajes históricos, sirvieron para cautivar a un público urbano que por primera vez estaba experimentando en forma orquestada los efectos del progreso, como la sensación de ser los descendientes directos de dioses olímpicos.⁴ Pero no sólo esta vocación por las representaciones en vivo sacude las sensibilidades, sino también se despierta una particular afición por la literatura: la lectura se ha puesto de moda con la democratización del arte (Rama). La prensa es uno de los primeros e inmediatos canales utilizados por el aparato estatal para configurar desde esa lectura individual y privada el modelo de ciudadano disciplinado deseado para las ceremonias públicas y fiestas patrias, como el modelaje de su ethos para su conducción en el hogar y en la familia (González Stephan, “Modernización y disciplinamiento ...”).

La prensa había preparado décadas antes un terreno fértil para esta actitud febril de consumo literario. Era una cuestión de buen gusto y prestigio exhibir una sensibilidad “artística”, que podía abrazar sin inconvenientes las destrezas declamatorias, musicales, poéticas para amenizar una velada. Proliferaron escritores, creció el público. Las obras literarias circularon de múltiples modos: en coronas y memorias fúnebres, aguinaldos, almanaques, anuarios, álbumes, periódicos, revistas y libros, sin considerar la circulación oral.⁵ El arte estaba en la calle, en los cafés, en las plazas; la sala de cualquier casa acomodada se convertía en “salón literario”. La moda del arte fue la divisa de oro de la época: sirvió a muchos para ascender y aparentar (Silva Beauregard). Esto, por otra parte, permitió con relativa flexibilidad crear corrientes de opinión pública y también esa necesaria fraternidad nacional a partir de un imaginario compartido no necesariamente de contenidos políticos.

DE LAS ARMAS A LAS LETRAS: LA DOBLE GENEALOGÍA DEL AUTOR

No había velada o sarao en la Caracas de los ochenta sin la presencia de Eduardo Blanco (1839-1912): para aquel entonces, hombre de edad madura, de modales galantes, hipnotizaba

Iribarren, “Homenaje a Simón Bolívar, Libertador y Padre de la Patria” (1874) de José Mármol Muñoz, “La Boliviada” (1883) de Felipe Tejera, “Boliviana” (1883) de Telésforo Silva Miranda, “Glorias a la Patria: Ofrenda al Libertador” (1883) de Gabriel Muñoz. “A Guzmán Blanco” (1887) de Rafael Estevez Buroz, “La Batalla de Carabobo” (1888) de Amenodoro Urdaneta, son apenas muestras del océano lírico que se produjo en esa dirección.

⁴ Señala Silva Beauregard que la “teatralidad marca una gran cantidad de obras del momento, pictóricas o no ... Por esta razón la representación viva puede ser entendida como la prolongación de la propuesta estética de la pintura de la época. La misma explicación sirve para comprender la función escenográfica que podía desempeñar el pintor” (55-56). El plan de la “Apoteosis de Bolívar” (1883) de Vicente Micolao Sierra y Felipe Esteves resume esta conciencia mitificadora de la representación. Bolívar debía aparecer “coronado de laureles, por dos ángeles suspendidos en la parte principal del templete; lluvias de flores caen de lo alto”; Marte “Desciende de la altura en nube de oro y púrpura” (Castellanos 97-98).

⁵ Una tabla estadística de las publicaciones del primer septenio del gobierno de Guzmán (1870-77) demostraría que el primer lugar lo tienen las obras literarias; el segundo las didácticas; el tercero las religiosas, el cuarto las referidas a Bolívar; y luego, siguiendo este orden: historia de Venezuela, memorias fúnebres, política, biografías, y entre ellas, las dedicadas a Guzmán Blanco (Silva Beauregard).

con sus magníficas dotes de narrador a toda la concurrencia, particularmente a la femenina, quien tenía el honor de escuchar en vivo al artífice de la historia nacional, elaborada en potentes imágenes cinematográficas, donde los personajes enmohecidos de las gestas emancipatorias cobraban vida de héroes mitológicos. El verbo plástico de este hombre — que en corto tiempo alcanzó las glorias del vedetismo intelectual— echó a andar a un Bolívar endiosado y a un Páez convertido en “Centauro de los Llanos”.

El público empieza a seguir estos “cuadros históricos” que se publicaron de manera independiente y, de algún modo, en sucesivas entregas desde 1875 en el semanario *La Tertulia*. Su autor no era desconocido. Ya había ejercitado su pluma con dos cuentos extensos (*Vanitas vanitatum* y *El número ciento once* de 1875) también publicados en el mismo semanario, y una novela de 229 páginas (*Una noche en Ferrara* o *La penitente de los Teatinos* de 1875).⁶ La predominancia de elementos fantásticos había atrapado a los lectores: era un público cautivo, cuyas expectativas se convertían en nuevas demandas para el autor. “La Victoria”, “San Mateo”, “Las Queseras”, “Boyacá” y “Carabobo”, los cinco primeros cuadros o capítulos ya pueden formar un volumen: en 1881 *Venezuela heroica* sale como libro. Los temas patrióticos por esos años tocan las fibras más hondas de la sensibilidad colectiva. Todo va apuntando en escala creciente hacia el Centenario del Natalicio del Libertador (1883), momento cumbre —y no menos histérico— de las manifestaciones laudatorias. La fiebre patriótica de los lectores obliga a Eduardo Blanco a seguir escribiendo más escenas bélicas de la Independencia. Los capítulos aumentan: “Sitio de Valencia”, “Maturín”, “La invasión de los seiscientos”, “La casa fuerte”, “San Felix” y “Matasiete”. En 1883 sale la segunda edición, finalmente con un total de trece cuadros.

A partir de esa fecha, quizás *Venezuela heroica* haya sido el libro venezolano con el mayor número de ediciones. Todavía en 1904 su autor pudo ver cinco de ellas. Efectivamente, se agotaban. Libro de cabecera de los programas escolares hasta hoy, después que José Martí recomendara su lectura en los colegios americanos. Y es que fue leído con el ánimo pedagógico de enseñar la historia nacional. Un atractivo “ensayo histórico”, como lo calificara el cubano, mezcla de historia novelada con novela histórica. Poco importaban los principios de una estricta mimesis, cuando ya la gente tenía por normal vivir entre estafalarias coreografías cotidianas. Épica que, leída en la intimidad del hogar, fue disciplinando la adhesión del ciudadano a la obediencia de fuertes figuras paternas (Bolívar/Guzmán) en el poder político.

Así, Eduardo Blanco, pese a sus diferencias con la compulsión modernizadora y afrancesada del régimen, fue como escritor de una gran utilidad al mismo: no sólo el guzmanato sino los gobiernos posteriores lo consagraron sistemáticamente, pasando a convertirse en un feliz intelectual orgánico de las políticas culturales oficiales.

⁶ Aunque Eduardo Blanco haya trascendido solamente por *Venezuela heroica* y su novela *Zárate* (1882), fue en su época un autor prolífico y con una intervención muy variada en el ámbito de las letras. Entre otras de sus obras se encuentran: *Lionfort* (1879, teatro), *Cuentos fantásticos* (1883), *Noches del Panteón* (1895), *Tradiciones épicas y cuentos viejos* (1885), *Fauvette*, novela (1905). Aparte de *La Tertulia*, colaboró en otros periódicos: *La Entrega Literaria*, *La Causa Nacional*, *El Cojo Ilustrado*.

Ya desde muy joven —y no podía ser de otro modo la trayectoria de un hombre proveniente de la oligarquía terrateniente— forma parte de la cúpula del ejército, situación que lo lleva sin mayores dificultades, dada su destacada cultura, a ser edecán del General José Antonio Páez. Para ese entonces los tiempos son otros (1860-61) y las cualidades intelectuales comienzan a pesar más que las militares. Eduardo Blanco se acerca al pasado independentista sólo a través de las referencias orales que le brinda la cercanía del General Páez. Todo lo demás será cuestión de apropiación, invención y reinscripción en un contexto adecuado.

Verbalizó la guerra en la paz guzmancista, lo que le valió formar parte del séquito de intelectuales del gobierno. Individuo de número de la Real Academia de la Lengua Española en 1881, para luego fundar la correspondiente en Venezuela dos años más tarde; Ministro de Instrucción Pública (1905); y al final de su vida “coronado” en un acto académico-artístico en el Teatro Municipal de Caracas en 1911. Ya corrían los días del régimen dictatorial de Juan Vicente Gómez. Su “coronación” no es otra cosa que la perpetuación de una situación anterior, que le confería al letrado la función cívica y celebratoria del poder. Su capital simbólico le permitió sobrevivir en las esferas del prestigio social. La apariencia y la máscara, la simulación y el disfraz fueron las consignas de la época: No es casual que el Eduardo Blanco ya viejo sirva de modelo para el “Francisco de Miranda en la Carraca” del pintor Arturo Michelena.

El autor de *Venezuela heroica* representó siempre para los demás el espectáculo de los héroes de la patria, alimentó fantasías, con las cuales el nuevo Estado nacional pudo consolidarse gracias al relativo consenso de las mayorías.

UNA ÉPICA PARA EL GRAN CONSUMO

Cada época cultiva formas mitológicas de acuerdo a la configuración de sus códigos perceptivos. Obviamente que los jóvenes de hoy, más afines a un Schwarzenegger a todo color en pantalla gigante, permanecen indiferentes ante las páginas de esa historia nacional. *Venezuela heroica* no les dice nada. La simbología nacional llega a nuestro fin de siglo vacía y desgastada. No cohesiona ningún imaginario. Sin embargo, las generaciones venezolanas que crecieron durante la dictadura de Pérez Jiménez (1948-1958), aún seguían con apasionamiento estas páginas de Eduardo Blanco. Y es que probablemente las estructuras básicas de las sensibilidades sociales creadas desde el guzmanato se fueron asentando a través de la serie de largos regímenes de fuerza que caracterizaron la vida política del país hasta mediados del siglo XX. La tradición inventada en el período inaugural de la modernidad todavía producía dividendos en la Venezuela petrolera.

Ciertas prácticas culturales, en principio las altamente codificadas y emblemáticas, sólo se pueden comprender articuladas al contexto que las promueve. Entre sí forman un tejido que ayuda a explicar su función y sentido.

La estructura de *Venezuela heroica* no estuvo pensada como libro si tomamos en cuenta que la cultura escriturada de aquel entonces circuló de otro modo, siendo más bien el libro un artefacto poco usual. Surgió y circuló durante varios años sometida al formato del medio periodístico que le dió vida. Cada una de las trece batallas, que conformaron los capítulos del libro, constituyen en sí mismos un cuerpo o “cuadro” independiente. Cada uno

remite a un momento estelar de las luchas emancipatorias. “La Victoria”, “Matasiete” o “Carabobo” valen por sí autónomamente. En cada encuentro el ejército patriota gira en torno a una figura destacada (Páez, Ribas, Ricaurte, Arismendi), pero por encima de todos, a manera de un *leit motiv* que los aglutina, aparece siempre Bolívar como presencia que enmarca la estrategia de toda batalla. Su lectura es un todo cerrado que se autoabastece. El presente absoluto de la narración refuerza el carácter de fotografía instantánea o “cuadro vivo” de la batalla, además de actualizar ese pasado para el presente del lector haciéndolo aparecer como simultáneo a su tiempo.

Efectivamente, cada capítulo es como si fuera un cuadro semejante a los murales que Martín Tovar y Tovar pintara para el Salón Elíptico del Capitolio, donde “La Batalla de Carabobo” se despliega en varios monumentales paneles en la cúpula del edificio. Éstos, como los de *Venezuela heroica*, representan la acción congelada en el tiempo.

No se trata de naturalezas muertas o estampas de la plácida quietud de los Llanos. Esta pintura—la cívico oficial— como su correspondiente en la literatura, tomó, por un lado, de la fotografía la técnica de la impresión del instante, en este caso el instante de una acción; y, por otro, quedó bastante permeada por cierto tipo de manifestación asimilable a las artes escénicas, conocidas como “cuadros vivos”: eran representaciones dramatizadas de pinturas, donde personas encarnaban un héroe o una fecha patria bajo los efectos especiales de la tramoya, la iluminación y el sonido.

En un contexto carnavalesco, estas escenificaciones parecían ritos de transformación comparables a la misa. Su impacto era indudable, dado el poder de manipulación de las imágenes en movimiento. No podemos perder de vista la conveniencia que tenía para el Estado cualquier manifestación cultural o artística que conmoviera las sensibilidades o sirviera de catarsis para los ánimos adversos al régimen. El arte oficial o académico tuvo una fisonomía efecticista: barroco en su composición, retórico, contrastivo y prosopopéyico. Cayó rápidamente en el abuso del cliché y en la repetición de ciertos patrones, básicamente para satisfacer la inmediatez y medianía de un mercado entusiasmado y creciente.

Una producción cultural, que de algún modo empezaba a quedar marcada por la serialización (pensemos en las novelas por entrega o en la moda del álbum), puede explicar la estructura paratáctica o en serie de *Venezuela heroica*. Los capítulos—digámoslo así—se van superponiendo como cuadros de una exposición, sin que medie entre ellos ningún eslabón explícito o dispositivo secuencial que los encadene. Simplemente a Eduardo Blanco le resultó la fórmula y repitió el esquema de la narración épica, guardando en todos ellos los mismos recursos retóricos, las mismas escenas, modificando sólo los nombres de los protagonistas y el escenario geográfico. La composición reiterada va creando un clima emocional gradualmente creciente, para culminar—por efecto del *ritornello*— en el gran escenario de Carabobo, batalla que decide la independencia de la nación.

En este caso, creemos que la disposición en series contiguas, más que desgastar el modelo, lo enaltece, porque va apelando a la subjetividad del lector al tiempo que construye imaginariamente en él la idea de un pasado magnífico, de historia y de nación. Por otra parte, la repetición—como la propaganda—profundiza los necesarios sentimientos de patriotismo, que, para aquel momento y en otros posteriores, vehiculó actitudes de culpabilidad y obediencia—“porque los grandes hombres se han sacrificado por la patria y la patria es el ciudadano común”—, además de actuar eficazmente como un aglutinador de la paz social.

SONIDO, CÁMARA, ACCIÓN: LA HISTORIA SUBE A LAS TABLAS

El guzmanato probablemente quedará en la memoria de los anales venezolanos como el período signado por el exhibicionismo y la teatralidad. El gusto hipertrofiado por la máscara, la representación, el maquillaje y la gestualidad hicieron de la modernización sólo un asunto de fachada. La proliferación de construcciones ornamentales o simbólicas (columnatas, arcos de triunfo, plazas) o destinadas al espectáculo, subraya la importancia de la apariencia exterior del progreso. No deja de ser sintomático que las primeras industrias que florecieron en la ciudad de Caracas fuesen las del mosaico y el yeso; y entre la población inmigrante sobresalieron en esas décadas los jardineros y las modistas.

El espectáculo aficiona no sólo a la masa popular, para quienes la calle se ve transformada en un rico teatro de carruajes, modas, sombreros, peinados, sino también a los sectores acomodados, cada vez más hechizados con las fastuosas puestas en escena de *Aida* y *Nabucodonosor*: la mimetización con la gestualidad operística de la soprano Conti Faroni y del tenor Lorenzo Abruñedo capitalizaron rápidamente los modales de buena urbanidad tanto del sector femenino como masculino. Las sensibilidades se fueron amoldando a formas culturales que más bien tendían a excitar los sentidos visual y auditivo, sin dejar atrás otras modalidades más íntimas cuya función también apuntaba a sacudir las emociones. Los fines políticos de toda esta semiótica del histrionismo fueron hábilmente estimulados y aprovechados en su momento.

Del mismo modo, *Venezuela heroica* transforma con la cualidad de su escritura la historia nacional en una narración que vuelve “escenográficos” los enfrentamientos de los ejércitos. Realistas y patriotas, héroes y soldados parecería que actuaran disfrazados bajo el efecto de las luces y sonidos para los atónitos ojos de ese lector solitario. Eduardo Blanco fabricó con su palabra una coreografía que nada tuvo que envidiar a los montajes de las óperas de Verdi:

Nada faltaba en aquella escena, grandiosa de suyo, para hacerla interesante; ni la audacia del propósito, ni la gallardía de los actores, ni el teatro adecuado a la solemnidad del espectáculo, ni el escogido concurso de la fiestas de Palas, ni el genio para presidirla (...) el ejército patriota vestía de gala para presentarse al enemigo. El sol resplandecía en los dorados uniformes, en los vistosos arcos de nuestros granaderos (...) Al viento flameaban los penachos brillantes colores, las banderolas y divisas de los jinetes del Apure (...) Las bandas marciales de todos los batallones entonaban a un tiempo la marcha popular que tantas veces los condujera a la victoria; y en medio del bélico clamor que repetía los ecos de la inmortal llanura, resonaban a períodos marcados, como el trueno de aquella tempestad del entusiasmo, el grito unánime, mil veces repetido por todo aquel ejército, de: ¡Viva el Libertador! (355,444,445).

Figuras históricas y soldadesca se convierten a la luz del disfraz (“el ejército patriota vestía de gala”) y del maquillaje en actores de una escena al vivo. La retórica grandilocuente hace las veces del coro, de la orquesta (“oíd: redoblan los tambores, suenan los clarines”) y de las voces de las multitudes (“resonaban estrepitosos vítores, fanfarronadas estrambóticas, coplas de melodiosos ritmos”) que recuerdan las superproducciones estelares de Hollywood.

La escritura tiene en este caso un poder plástico. Compite con otros medios que se imponen durante esa época, como lo son la pintura, la oratoria, la música, y, en otro renglón, los fuegos artificiales, los desfiles, las bandas marciales, los discursos. Debe causar impacto. La sonoridad verbal casi provoca su lectura en voz alta, para ser declamada. Es interesante subrayar en este punto que para el autor la escritura de la historia o la historia como escritura era un asunto que más bien la vinculaba a la problemática de las “representaciones” (“*teatro* adecuado a la solemnidad del *espectáculo*”). La historia es al fin y al cabo una (re)escritura de unas representaciones sobre otras. Es una imaginería que se expone para las necesidades de un determinado público. Es una ficción, donde los términos de la verosimilitud (verdad/mentira) son convencionales; y pactos temporales que hace la sociedad con la producción de sus signos. Narrar la historia es un acontecimiento —sólo un “suceso” discursivo— “convencional”; es un despliegue de imágenes-signos que satisfacen los deseos de verdad, al paso de llenar un vacío en el imaginario colectivo en cuanto a la posesión de un pasado medianamente articulado. En todo caso, la gesta de la Independencia se escribe en *Venezuela heroica* a la luz de los decorados operísticos, de los agasajos ofrecidos a Guzmán Blanco, las honras fúnebres para conmemorar los restos de los héroes en el Panteón Nacional. Su escritura debe reproducir la misma proliferación expositiva de figuras históricas como la exhibición de las rústicas mercancías ofrecidas para el espectáculo internacional en la primera Exposición Nacional de Venezuela efectuada durante el Centenario de Bolívar.⁷

Al igual que para la feria, la historia en este texto ha sido modelada para la mirada extranjera (“uno de aquellos sarcófagos se ofrece de improviso a los ojos del viajero que, por la vía de las montañas, penetra en los risueños Valles de Aragua” (Blanco 36): esta escritura no deja de ser también una mercancía suntuosa (“aquella lumbré, aquella hoguera amenazante para los exarcados españoles, es el primer destello del genio de la América: es Bolívar, que surge coronado de luz como los inmortales: es la presencia del adalid apóstol, que, de lo alto de su corcel de guerra, predica la nueva doctrina” (75), donde adjetivos, epítetos, anáforas, enumeraciones, comparaciones, hacen de la historia un tapiz decorativo.

LA INVENCION DE LA HISTORIA: MAQUINARIA ESCRITURAL

A lo largo de *Venezuela heroica* se dibuja una teoría de la historia como una construcción cuya credibilidad o efecto de verdad descansa en la producción de signos escriturales. No es otra cosa que “un libro prodigioso” (443). La historia existe sólo en “paginas” (“he aquí una de aquellas páginas gloriosas que bastan de por sí para enaltecer toda una época” (337). El discurso fabricado por un sujeto especializado —“los historiadores”— que tiene el saber y el arte pertinentes para manejar palabras en un sentido y función determinados; y es a través de ellas que se construye una memoria pretendidamente

⁷ El procedimiento de la enumeración es un artificio recurrente en *Venezuela heroica*. Tal como en la *Iliada* el recuento de las naves tiene que ver con el poderío de los aqueos, aquí la representación de los cargos, nombres y apellidos de todos los militares destacados, tiene que ver con la configuración del sujeto viril fundante de la República. Así, la escritura de la historia privilegia el sujeto masculino y el poder de las armas como elementos constitutivos de la Historia y del Estado nacional.

colectiva y canonizada. Narrar la historia es un tipo de escritura específica que no debe — de acuerdo con los pactos epocales— ser confundida con la fabulación novelesca. Los signos de esta escritura son *realia* en otro nivel: de allí sorprende la modernidad del texto de *Venezuela heroica* por cuanto sabe que la naturaleza de la historia es discursiva, y no es más que otra máquina productora de realidades virtuales llamadas “historia patria”, “héroes nacionales”, “pasado glorioso”, cuya legitimidad descansa en la confiabilidad de la palabra escrita y del libro como mecanismo instaurador de verdades.

El “hecho histórico” como tal se apoya a su vez en una tradición también escrita: los archivos son su fuente. La imagen de historia en *Venezuela heroica* se construye a partir de una lectura/re-escritura del *Resumen de la Historia de Venezuela* (1841) de Rafael María Baralt. La estrategia para autenticar la palabra emergente es la cita de autoridades (“como de costumbre, dice Baralt” (330). El nuevo texto se levanta sobre el horizonte de un discurso ya consagrado (el *Resumen* de Baralt se publica en París en tres volúmenes). En un juego de espejos la cita de la autoridad valida en la misma jerarquía la nueva versión, y le da el mismo espesor y condición para ingresar en el campo de las prácticas hegemónicas. La voz de la historia en *Venezuela heroica* tiene autoridad porque se inscribe en una tradición autorizada (“acordados se manifiestan nuestros historiadores” (441): el efecto fundacional que promueve la lectura del texto de Blanco es sólo aparente. Recoge y se inserta en la densidad de varias escrituras (“la historia es un libro prodigioso” (443).

El valor de la escritura como empresa estatal (Ramos) lleva en el caso del ejercicio de la praxis historiográfica a un recorte: son Historia los hechos militares (“las páginas brillantes de nuestra historia militar (249)) y sus protagonistas, los hombres de Estado, los hombres del alto mando militar. Lo demás queda opacado en la penumbra de la no historia: “la historia, como la inmensidad, tiene también abismos; abismos profundos donde todo se oculta, donde todo desaparece, donde se hacinan, como despojos en las entrañas de un osario, generaciones sin nombre y nombres sin resonancia que los pueblos olvidan, porque no les recuerdan beneficios de trascendencia” (63). La escritura apunta a construir una memoria, que, por el esfuerzo de la pedagogía y de la prensa (“cuando se popularice nuestra historia”, (65)), se desea colectiva. Sin embargo, son los asuntos de Estado (“para vivir en la historia la vida palpitante de la inmortalidad ... es necesario ascender a más alto: ser Dante ... Napoleón o Bolívar: genios que arrojan luz, soles inmensos” (63)) lo que se elige para vertebrar lo que se reconoce como la memoria de la historia patria (“el 12 de febrero de 1814 es una fecha histórica que nuestro orgullo patrio no olvidará jamás (62)). En este sentido *patria* es la cosa pública y una agenda de cuerpos viriles heroicos sacrificados: la patria es la muerte del héroe resucitado por la escritura. Luego, la historia nacional es la historia de la patria, de los padres fundadores de la nación. Su épica es la escritura de una ceremonia funeraria; la forma del género: el sarcófago que entierra el cadáver de la nación en el cuerpo de sus héroes, al tiempo que el letrado con su palabra resucita su memoria. La forma épica es el cuerpo verbal de los progenitores de la patria; la palabra escrita, la sacralización de sus cuerpos: entierro y resurrección. *Venezuela heroica* inscribe a la destacada comunidad viril en el panteón de su tejido verbal. Vela y cuida para que se mantenga esa memoria en la demagogia de su reproducción popular. Y esta memoria que se nos figura gloriosa, magnífica, heroica en su gesto desinteresado, se sostiene por y a través de la letra que le dió vida. Es la voluntad del letrado que interesadamente decide la grandeza de los protagonistas.

¿CUÁL PASADO? EL MOMENTO FUNDACIONAL

Las necesidades del presente condicionan la mirada hacia el pasado. Se ve hacia atrás desde las coordenadas de la propia cultura. Así, la construcción del discurso de la historia nacional, claramente en el XIX, se inserta en un espacio más bien político, articulado a las prioridades del Estado guzmancista. Las prácticas culturales oficiales al menos debían tener una favorable inclinación a apuntalar el régimen de Guzmán Blanco, o, en su defecto, cuidarse en no aparecer como disonantes en relación a las tendencias hegemónicas.

Particularmente, el exitoso recorrido que tuvo *Venezuela heroica* durante esas décadas se debió a que su autor supo hacer una certera y no menos oportuna elección del pasado nacional, con sus correspondientes silenciamientos de períodos polémicos, a efectos de modelar el espacio del tiempo anterior al guzmanato de acuerdo a la encrucijada ideológica que se estaba diseñando para ese entonces. Cualquier etapa precedente debía converger apropiadamente hacia los intereses del gobierno. El Estado guzmancista se concibe como el momento verdaderamente inaugural de la civilización y el progreso del país. El propio Guzmán Blanco se proyectó como el creador de ese Estado y, en cierto modo, también como el Libertador de la nación. La identificación entre Bolívar-Guzmán fue una homologación que el Ilustre Americano promovió con entusiasmo. De algún modo, todo el despliegue de esa parafernalia modernizadora vehiculó en la mayoría de los casos una apreciación hipertrofiada de la historia a partir de 1870, salvando algunos momentos anteriores entendidos como etapas preparatorias. Desde esa plataforma —como *locus* enunciativo— el pasado que se escribe dice acerca de ese presente.

Venezuela heroica, en una vertiginosa y atrevida operación metonímica, ofrece el período de 1814 a 1821 como la etapa históricamente válida —semánticamente significativa— de todo un largo hilo temporal. Algo así como que sólo el proceso emancipatorio amerita ser atrapado por la letra y convertido en Historia. Lo demás un vacío insignificante. Ciertamente que no tiene pretensiones de una historia global. Pero es que desde la perspectiva del autor el fragmento jerarquizado reemplaza la totalidad elidida. La misma escritura borra la huellas de una historia potencial, e inscribe —a manera de una lápida mortuoria— el silencio y vacío tanto para el período colonial (“las generaciones se sucedían mudas ... sin fastos, sin memorias, sin otro antecedente que el ya remoto ultraje hecho a la libertad del nuevo mundo” (13)), como para la etapa que va desde el fin de la Independencia hasta la Revolución de Abril.

La letra fija la escritura de los vacíos; se escribe también lo no dicho. La palabra funda la Colonia como etapa no histórica: la entierra en la nada (“nuestra propia historia apenas si era un libro en blanco y ... no muy tarde se llenarían sus páginas con toda una epopeya” (13)). En esa “lóbrega obscuridad de perdurable noche”, sin que “nada respirase”, aparece súbitamente la revolución gracias al *deus ex machina* de Bolívar. Luego, la vida heroica y deslumbrante de la nación queda suspendida en 1821 en la Batalla de Carabobo. Lo que fue la Guerra Federal, el peso revolucionario de las luchas campesinas liderizadas por Ezequiel Zamora, pasan al olvido. Estos héroes no conviene recuperarlos para la memoria.

De este modo, el lector/a instalado en el 1870/80 no ve las elipsis temporales; no se percata del juego de luces y sombras que hace la pluma. Sólo percibe ese fragmento aislado y absoluto que lo copa todo, al tiempo que el discurso histórico suspendido en 1821 continúa

sin quiebre en el presente histórico del lector, que sigue viviendo en su cotidianidad múltiples representaciones y homenajes a los héroes de la Independencia. Para él o ella ese pasado sigue vivo; o, al revés, ese presente es la etapa inmediatamente siguiente y heredera de ese glorioso momento histórico. Se produce paradójicamente una superposición de ese pasado en ese presente: las luchas emancipadoras, heroicas y sacrificadas operan como un sustrato directamente fundante de los delirios de grandeza del guzmanato.

Las paradojas se podrían incrementar: la popularidad de *Venezuela heroica* termina por satisfacer la configuración en el imaginario colectivo de un necesario horizonte histórico, de un pasado fundacional de ese Estado ahora moderno. Cumple, en este sentido, en producir sólo un efecto de profundidad temporal, aparte de darle a esa nación, que el guzmanato quería aparentar como moderna, una tradición prestigiosa y no menos monumentalista. Al presentarse la nación como heredera de un pasado potencialmente prometedor, se supone que éste asegura el éxito de la empresa civilizadora hacia el futuro. Es decir, es un pasado-presente. Si además recordamos que toda esta epopeya está narrada en presente —porque todos los verbos están en presente como si la acción transcurriera en el instante de su lectura—, ese pasado se vuelve en un presente absoluto: entra en el mito: se cancela la historia. Aunque el fenómeno es más complejo, podríamos entender en parte la fetichización que ha sufrido la figura de Bolívar y el reiterado uso/abuso político del período de la Independencia para escamotear otras tradiciones y otros pasados con otras imágenes del país.

Por último, una apreciación en una dirección opuesta a las anteriores. En efecto, desde el contexto particular en el que se inscribe el autor, le permite hacer implícitamente una comparación entre dos épocas de la historia del país. Eduardo Blanco tiene una perspectiva vivencial e ideológica que lo lleva a establecer una relación crítica entre un ahora y un antes. La compulsión de grandeza, el afán por simular lo que no se es, lo llevan a distanciarse crítica pero delicadamente de sus contemporáneos y también del autócrata ilustrado. El aristocratismo de los nuevos sectores burgueses son aspavientos de nuevo rico. Por un lado, la cultura guzmancista se apropia de la estatura de los héroes independentistas para fabricar su propia magnificencia; por el otro, *Venezuela heroica*, al aprovechar esta moda, le sirve para establecer un imperceptible deslinde: enfatiza el carácter auténticamente aristocrático de aquellas generaciones luchadoras en oposición a éstas que sólo ambicionan la riqueza material:

Se ambicionaba gloria, no riquezas ... La aspiración moral mataba toda tendencia material. Aquel heroico ejército, sometido a todo género de penalidades sin paga de ordinario, desnudo casi siempre, y a menudo sin pan, no profería una queja, y lleno de entusiasmos, moría victoreando la patria, sin cuidarse de sus propias miserias. Ser el más bravo, el más abnegado, el más heroico, era preferible a ser el más acaudalado. El orgullo era noble, la ambición generosa. De ahí la pujante virilidad de aquella generación ... (426).

El texto nos pareciera decir que por debajo de todo el fasto guzmancista, lo que hay es una sociedad poco consistente en valores morales, y más bien pronta a girar en torno al dinero.

Un acercamiento más agudo, nos permite señalar una relación sexuada entre una moral no economicista —la virilidad masculina— el poder estatal y los asuntos públicos (la patria). La noción de que el dinero todo lo corrompe (hasta el ethos viril) está latente en estas líneas.

Una visión nostálgica de ese pasado, como un tiempo mejor (a pesar de las calamidades que entrañó la guerra), no es privativo de *Venezuela heroica*. Hay un desencanto generalizado del presente en esas décadas finiseculares (“la postración en que hoy vegetan, alientan sólo con los recuerdos del pasado” (364)), registrable en múltiples textos de diversa factura (Silva Beauregard). Y es una mirada desencantada sobre todo de los sectores intelectuales que formaban el círculo letrado con ascendencia patricia o directamente vinculados con la oligarquía conservadora, para quienes el impacto de las tendencias modernizantes desplazaba una ética desinteresada por otra mercantilista que amaneraba las costumbres. Es también el abrupto ascenso de las nuevas clases protagónicas en el escenario político y económico, que, sin apellidos y abolengos, sacaron fuera del juego a los antiguos sectores. La Guerra Federal removió muchos sustratos tradicionales y trajo a la platea nuevos líderes —como lo fue Antonio Guzmán Blanco— que trataron de disfrazarse combinando el último grito de la moda francesa con todo el oropel de las aristocracias pasadas, para aparecer como legítimos conductores del poder nacional.

En este sentido, al rechazar ese aspecto de los tiempos modernos, se idealiza el pasado, y se lo imagina como una época más auténtica, más viril, donde la exaltación del heroísmo desinteresado fue una forma mediatizada de cuestionar la moral burguesa y la ética del simulador.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1983. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. 1984. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Barnola, Pedro Pablo. *Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana*. Bogotá: Pontificia Universidad Católica Javeriana, 1954.
- Blanco, Eduardo. *Venezuela heroica*. 1881. Madrid: J. Pérez del Hoyo, 1970.
- Buch, Esteban. *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994.
- Cannadine, David. “The Context, Performance and meaning of Ritual: The British Monarchy and the ‘Invention of Tradition’, 1820-1977”. *The Invention of Tradition* de Eric Hobsbawm y Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 1988.
- Caraballo, Ciro. “Obras públicas en la Venezuela del centenario del natalicio del Libertador”. *Venezuela 1883*. Tomo II. Caracas: Ediciones del Congreso de la República, 1983.
- Castellanos, Rafael Ramón. *Caracas 1883*. (Centenario del Natalicio del Libertador). Caracas: Academia Nacional de la Historia (Estudios, Monografías y Ensayos, 33 y 34), 2 tomos, 1983.

- Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. 1978. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- Díaz Sánchez, Ramón. *Guzmán. Eclipse de una ambición de poder*. 1952. 2 vols. Madrid-Caracas: Edime, 1969.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1978.
- González Stephan, Beatriz. "Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano". *Nuevas identidades y ciudadanías*, volúmen 2 de *Cultura y Tercer Mundo* de Beatriz González Stephan (coord.). Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996.
- _____. "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano, del espacio público y privado". *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Beatriz González Stephan et al. Caracas: Monte Ávila Editores y Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1995.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Hobsbawn, Eric y Terrence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 1988.
- _____. *Los ecos de la Marsellesa*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- _____. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. 1992. Barcelona: Editorial Crítica, 1995.
- Nazoa, Aquiles. *Caracas física y espiritual*. 1967. Caracas: Edit. Panapo, 1987.
- Picón Salas, Mariano. "Proceso de la inteligencia venezolana". *Suma de Venezuela*. 1937. Caracas: Monte Ávila Editores, 1988. Con el título "Proceso del pensamiento venezolano".
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca, 1985.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rosas Marcano, Jesús. "La vida cotidiana de la Caracas de Guzmán Blanco". *Venezuela 1883*. Tomo II. Caracas: Ediciones del Congreso de la República, 1983.
- Silva Beauregard, Paulette. *Una vasta morada de enmascarados*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1993.
- Torres, María Inés de. *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX*. Montevideo: Arca, 1995.
- Venezuela 1883*. 3 vols. Caracas: Ediciones del Congreso de la República, 1983.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. 1987. Barcelona: Editorial Paidós, 1992.